

Savoy, Bénédicte

Vorwort

[zu: Leben und Kunst in Paris seit Napoleon I.]

Chapter in book | Published version

This version is available at <https://doi.org/10.14279/depositonce-7134>



Savoy, B. (2009). Vorwort [zu: Leben und Kunst in Paris seit Napoleon I.]. In: Leben und Kunst in Paris seit Napoleon I., Weimar 1805-1807 (pp.IX-XXIII). Berlin: Akademie-Verlag.

Terms of Use

Copyright applies. A non-exclusive, non-transferable and limited right to use is granted. This document is intended solely for personal, non-commercial use.

Vorwort

„Ich weiß nicht wie ich jetzt so breit über diese Dinge habe sprechen können, über die ich nie gern spreche, du siehst indeß daraus, daß ich von hier dir weiter nichts zu schreiben weiß. Auch bin ich gewiß in 8 Tagen nicht viel weiter als in unsere Straße gekommen, wenn ich weiter gehe merke ich erst, daß ich in Paris bin.“

Jacob an Wilhelm Grimm, Paris, den 18ten April 1805¹

Leben und Kunst in Paris seit Napoleon I. ist das bedeutendste Werk deutscher Sprache über das kulturelle Leben in Paris während des Empire. Ein merkwürdiges Werk: siebenhundert Seiten, geschrieben in Paris von einer melancholischen zwanzigjährigen Berlinerinnen, erschienen in Weimar einige Monate vor der traumatischen Niederlage von Jena und Auerstedt, in Deutschland bis heute kaum wahrgenommen, in Frankreich dagegen (trotz des schwierigen sprachlichen Zugangs) als kulturhistorisches Zeugnis ersten Rangs identifiziert und vielfach gewürdigt. Paris, Berlin, Weimar, Napoleon, die Asymmetrie der Rezeption und das jugendliche Alter der Verfasserin: vielleicht reichen diese wenigen Stichworte um ahnen zu lassen, warum dieses ungetüme Buch mit seinen kalkulierten Blindflecken und Unordnungen von zentraler Bedeutung für die Erforschung transnationaler Dynamiken ist, für die Untersuchung der subtilen Zirkulationen von Wissen, Ideen und Wahrnehmungsmustern, die das kulturelle Leben in Europa unter Napoleon prägten, für das Erkennen intellektueller Befruchtungsprozesse jenseits nationaler Konstruktionen, ja für die Frühgeschichte zweier großer grenzüberschreitender Mythen des europäischen 19. Jahrhunderts: Paris und Napoleon. *Leben und Kunst* ist ein Paradebeispiel für die Mechanismen und Akteure des europäischen Kulturtransfers um 1800. Es erzählt eine (nicht nur deutsch-französische) Geschichte ästhetischer, wissenschaftlicher, ideeller Aneignungen und Abneigungen.

¹ Heinz Rölleke (Hg.), *Briefwechsel zwischen Jacob und Wilhelm Grimm. Kritische Ausgabe*, Bd. 1.1., Stuttgart 2001, S. 64 f.

„Wer ein Buch darüber schreibt, setzt nur Grabsteine“

Als der Weimarer Verleger Friedrich Justin Bertuch im Jahre 1804 beschloss, ein neues Buch über Paris ins Programm seines Landes-Industrie-Comptoirs aufzunehmen, wusste er genau, welche Erwartungen er beim deutschen Publikum damit wecken würde. Aber auch enttäuschen könnte. Die ungeheure Faszination der Deutschen für Paris hielt bereits seit einigen Jahren an.² Die Eröffnung der Grande Galerie (1799) und des Antikenmuseums (1801) im Louvre, gekoppelt mit der politischen Stabilisierung Europas nach den Friedensschlüssen von Lunéville (1801) und Amiens (1802) hatte die deutsche Reisekonjunktur nach Paris angekurbelt, das Bedürfnis nach zuverlässigen Informationen erhöht und die Produktion einer polymorphen und polyphonen Parisliteratur in Form von Reiseberichten, Briefen und journalistischen Reportagen boomen lassen. Als glänzender Strategie war Bertuch selbst einer der frühesten Akteure der verlagstechnischen Vermarktung von Paris. Er hatte bereits 1798 – in einer Zeit, in der Journale mit schleierhaften Namen wie Pilze aus dem Boden schossen und schnell wieder verschwanden³ – ein unerhört erfolgreiches Organ gegründet, mit dem unmissverständlich schlagenden Titel: *London und Paris*. Die „zwei Mittelpunkte, um welche sich in entgegengesetzter Richtung alle Welthandel drehen“, so das Vorwort, lieferten den brennenden Stoff für das neue Blatt, ein effizientes Netzwerk von Korrespondenten formte diesen Stoff vor Ort, die Zeitschrift erzielte in Deutschland hohe Auflagenzahlen und prägte siebzehn Jahre lang (!), bis 1815 nämlich, die Paris-Wahrnehmung der deutschen Öffentlichkeit entscheidend mit.⁴ Bertuch wusste also um die Paris-Bedürfnisse seiner potentiellen Kundschaft. Und um ihre Ansprüche, die er schließlich stilistisch und gattungsmäßig geprägt hatte:

„Wer könnte dieses Gähren und Brausen, Verpuffen und Verkohlen, Präcipitieren und Sublimiren der ungleichartigsten Stoffe in diesen ungeheuren Retorten durch eine *feststehende* Beschreibung, und eine *geschlossene* Schilderung festzuhalten sich einfallen lassen? Ich kann wohl sagen: *so ist es heute*. Aber in wenig Wochen sind oft Schauspieler, Decorationen und Zuschauer neu, und das alte Stück wird mit neuen Umgebungen vor neuen Zuschauern neu aufgeführt. Wer ein Buch darüber schreibt, setzt nur Grabsteine. Aber eine regelmäßig wiederkehrende *periodische* Schrift verjüngt sich mit dem verjüngenden, fliegt mit dem

² Vgl. Stierle 1993, S. 137–204.

³ Vgl. Osterkamp 2007, S. 64 f.

⁴ *London und Paris* 1798–1815, 1/1798, S. 4. Zu Friedrich Justin Bertuch als Verleger, vgl. Middell 2002. Zu *London und Paris*: Cilleßen/Reichardt/Deuling 2007.

fliegenden Genius der Zeit, und liefert stets frische Gemälde, so wie sie selbst frisch ist.“⁵

Frische Gemälde liefern ... In diesen programmatischen Zeilen zu seiner neuen Zeitschrift hatte Bertuch 1798 verdeutlicht, dass für die Berichterstattung über die französische Hauptstadt auch zwanzig Jahre nach der Erstveröffentlichung des berühmten *Tableau de Paris* (1781) immer noch kein Weg an Louis-Sébastien Mercier vorbei führte. Offene Form, leichte Feder, freche Bildausschnitte und schnelle Szenenwechsel – das war die Formel, die Erfolg versprach und an der sich viele begabte und weniger begabte Berichterstatter hielten. Davon zeugen die zahlreichen epigonalen Reduktionen und Adaptionen des *Tableau* in allen europäischen Sprachen. Ab 1800 boten sich zusätzlich Zeitschriften als privilegierte Orte des freien Kollagierens an: Im Fahrwasser von *London und Paris* tauchten mehrere Periodika auf, die sich ausschließlich der Paris-Berichterstattung widmeten – die *Französischen Miscellen* (1803–1804) und die *Europa* (1803–1805) seien hier genannt –, aber auch Sammlungen offener Briefe, die das stilistische Diktum der Offenheit und der Kurzweiligkeit bedienten, wie die *Briefe deutscher Männer aus Paris* (1795–1805) oder die vielrezipierten *Vertrauten Briefe aus Paris* des Kapellmeisters Johann Friedrich Reichardt (1802/03). Gleichzeitig warnte Bertuch davor, das fließende Leben der Großstadt in einer „geschlossenen“ Schilderung festhalten zu wollen: „Wer ein Buch darüber schreibt, setzt nur Grabsteine“ – das war ein starker Spruch, der in krasser Opposition zu den zwei Bänden, siebenhundert Seiten und 1,1 kg der Originalausgabe von *Leben und Kunst* steht. Was war passiert?

Kompetent, vernetzt, unangepasst

Da war zunächst die Verfasserin. Geboren 1783 in Berlin, unfertig und offen, mutig, schnell schreibend, professionell liefernd, seit 1801 in Paris lebend, gut vernetzt. Helmina von Chézzy ist eine exakte Vertreterin dieser mobilen Generation junger Deutscher, die mit komplizierten Biographien und zum Teil bitteren gesellschaftlichen Erfahrungen in der Reisetasche die Weite suchten, um sich neue, freiere Lebensperspektiven zu eröffnen.⁶ Auch Chézzy wusste trotz ihres jugendlichen

⁵ *London und Paris* 1798–1815, 1/1798, S. 6 f.

⁶ Vgl. den von Conrad Wiedemann geprägten griffigen Begriff der „wildten Lebensläufe von Berlin“ (Wiedemann 2008); zu Chézzy's Pariser Jahren, vgl. v.a. Kam-

Alters genau, was das deutsche Publikum über Paris lesen wollte. Sie wusste überhaupt, was professionelles Schreiben heißt. Schließlich war sie die Tochter und Enkelin zweier angesehener Schriftstellerinnen, Caroline von Klencke und Anna Louisa Karsch. Unbemittelt und nach einer komplizierten Ehescheidung in die französische Hauptstadt gekommen, hatte die junge Frau bald nach ihrer Ankunft den Auftrag eines mit ihrer Mutter befreundeten Verlegers erfüllt und fünfzig Seiten „Empfindungen und Erfahrungen einer jungen Deutschen in Paris“ geschrieben, „eine Art Tagebuch, in welchem ich aufzeichne, was ich sehe“, wie sie bekannte (vgl. S. 447). Der Artikel war in der Berliner Zeitschrift *Eunomia* erschienen und hatte Früchte getragen: Wenig später gründete Helmina von Chézy die bereits erwähnten, von der Verlagsbuchhandlung Cotta in Tübingen herausgegebenen *Französischen Miscellen*, für die sie monatelang als Herausgeberin fungierte und deren unterhaltende Paris-Beiträge sie meist selber schrieb. Sie schrieb aber auch für Friedrich Schlegels *Europa* und sicherlich auch, anonym, für weitere Zeitschriften. Als sich also das Vorhaben von *Leben und Kunst* abzeichnete, hatte die junge Autorin bereits Hunderte von Seiten über Paris geschrieben, im spritzig-offenen, von Bertuch empfohlenen und vom Publikum geliebten Stil verfasst. Der jungen erfahrenen Autorin war aus Verlagssicht sehr wohl zuzumuten, dass sie selbst mit einer „geschlossenen“ Darstellung von Leben und Kunst in Paris keinen Grabstein setzen würde. Zumal sie in der fremden Stadt vorzüglich vernetzt war und einen sicheren Zugang zu Quellen und Orten des Wissens hatte.

Die Explosion der Parisliteratur um 1800 war nämlich von einem hartnäckigen *topos* begleitet: die Klage über die schlechte Qualität der verbreiteten Informationen. Im Herbst 1799 zum Beispiel beschwerte sich Goethe bei Willhelm von Humboldt: „Suchen Sie doch übrigens ja einen Correspondenten in Paris zu erhalten, damit man zeitig erführe was in Kunst und Wissenschaft dort vorgehe. Es wird zwar alles dieß in Deutschland novellistisch und journalistisch herumgeschleift, aber auf so eine fatale und unzulängliche Weise, dass man auf diesem unreinen Weg nicht davon erfahren mag“. ⁷ Die große Konkurrenz auf

bas 1996, Hundt 1997a, Hundt 1997b, Baumgartner 2008, sowie den ausführlichen biographischen Eintrag auf der Homepage der AG „Berliner Klassik“ der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften (<http://berlinerklassik.bbaw.de>).

⁷ Johann Wolfgang von Goethe an Wilhelm von Humboldt, Weimar, 16. September 1799, zitiert nach Gerhard Femmel (Hg.), *Goethes Grafiksammlung. Die Franzosen*, Leipzig 1980, S. 259.

dem deutschen Buchmarkt steigerte die Qualitätsansprüche. Um in der Fülle der feuilletonistischen Berichte über das kulturelle Leben in Paris auch nach 1804 als Autor oder Verleger auffallen zu können, wurden Stichhaltigkeit und Präzision der verbreiteten Informationen einerseits, eine gewisse Exklusivität in der Wahl der beschriebenen Orte und Objekte andererseits zu unerlässlichen Erfolgskriterien. Das wusste Bertuch genau, und er wusste auch, dass Chézy mit ihren Pariser Beziehungen beides erfüllen konnte: sie hatte in vielen der neugegründeten öffentlichen Einrichtungen, im Louvre und in der Nationalbibliothek, einen direkten Zugang zu den Direktoren und Konservatoren, und somit auch zu „reinen“ Informationsquellen; sie hatte darüber hinaus lebende Schlüssel zu manchen nicht öffentlichen kulturellen Brennpunkten der Stadt: Privatsammlungen, Künstlerateliers, *maisons de campagne* etc.

Chézy, das beweisen verschiedene in ihrem Nachlass aufbewahrte Briefe,⁸ schrieb ein exzellentes Französisch und sprach es sicherlich auch. Es erging ihr in Paris nicht wie vielen anderen jungen Deutschen, die in jenen Jahren mehr oder weniger unter sich blieben oder einen bestenfalls eingeschränkten Zugang zur Gesellschaft hatten. Chézy war von vornherein „mittendrin“, als sie die französische Hauptstadt erreichte. Félicité de Genlis, die europaweit bekannte Pädagogin und Schriftstellerin, war es, die während ihres Berliner Exils die junge Frau nach Frankreich gelockt und sie in den gelehrten Kreis ihrer Pariser Freunde eingeführt hatte. Nach Selbstauskünften Chézys, vor allem aber auch nach den zahlreichen Briefen zu urteilen, die in Berlin und Krakau in ihrem geteilten Nachlass liegen, war die junge Berlinerin in der Tat mit vielen glänzenden Sternen des kulturpolitischen Pariser Himmels befreundet: mit Dominique-Vivant Denon, dem Generaldirektor der Museen, der sie manchmal mit seiner Kutsche abholen ließ; mit Juliette Récamier, der berühmten Schönheit, bei der sie einige Monate wohnte; mit Germaine de Staël, die ihr manch eine schöne Zeile schrieb; mit Fanny Beauharnais, bei der sie anregende Abende verbrachte – um nur einige zu nennen. Und auch als Chézy nach einem ihrer vielen Umzüge zur Mitbewohnerin von Friedrich Schlegel und Dorothea Mendelssohn in deren laborartiger Enklave deutscher Romantik in der rue de Clichy wurde, blieb sie eine

⁸ Berlin, Archiv der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, NL H. v. Chézy (2,7 lfm); Krakau, Biblioteka Jagiellonska, Berol. Varnhagen Sammlung (vgl. Ludwig Stern, *Die Varnhagen von Ense'sche Sammlung in der Königlichen Bibliothek*, Berlin 1911).

Pariserin. Bertuch instrumentalisierte dementsprechend die vierjährige Ansässigkeit seiner Autorin in Paris und ihre prominenten Freundschaften zu Werbezwecken: „Da Fr. Hastfer seit mehreren Jahren in Paris lebt, und im freundschaftlichen Umgange mit den ersten Häusern und vorzüglichsten Gelehrten und Künstlern lebt, so darf sich das Publikum von ihrer geistreichen Feder in diesem neuen Werke viel interessante neue Ansichten über Leben und Kunst in Paris, wozu ein mehr als halbjähriger Aufenthalt gehört, versprechen.“⁹ Die Frau war gesellig, sie konnte flink schreiben, sie war jung und unangepasst – all das machte ihr Potential für den deutschen Verleger aus. Trotz des gewählten, grabsteinverdächtigen Mediums Buch.

Kalkulierte Blindflecken

Chézy half dem Leser allerdings nicht. Der Einstieg in ihr Buch verduzt. Auf den verheißungsvollen Paukenschlag des Titels folgen eine ausladende Widmung an Dominique-Vivant Denon und eine sechs Seiten lange historische Einleitung zur Stellung der Frauen in Frankreich nach der Revolution; auf weiteren fünfundzwanzig Seiten entfaltet sich eine schwärmerische Darstellung ländlicher Schlösser und Gärten außerhalb von Paris; dann kommt die Abschrift eines Briefes über Napoleon in Boulogne-sur-Mer; und noch ein Kapitel über Napoleon, diesmal in Köln. Wo bleibt Paris? Zu Beginn des vierten Kapitels atmet der Leser auf: „Am Krönungstage war ich einige Zeit in der Galerie des Pabstes, um von dort den Kaiser und den Hof nach der Kirche fahren zu sehen. Mich ergötzte der Anblick des geschäftigen Gewühls der Truppen, des Gedränges des Volkes, der reichen geschmackvollen Verzierungen des Krönungswagens“ (S. 33). Hier also beginnt der erwartete Parisbericht einer *insiderin*. Kaum hat Chézy aber diesen Satz ausgesprochen, schon wendet sie ihren Blick weg vom Geschehen hin zum Leibmamelucken Napoleons: Das prächtige Kostüm des Orientalen, seine Exotik, sein Naturzustand, das ist alles, was sie aus Paris am historischen Tage der Krönung Napoleons I. ihrem deutschen Leser mitzuteilen bereit ist. Vom „bunten Gewirre der großen Pariser *Laterna Magica*“ (S. 42), um mit ihren Worten zu sprechen, keine Spur. Die ersten fünfzig Seiten von *Leben und Kunst in Paris* vergehen, ohne dass Chézy auf Paris eingeht. Sie signalisiert

⁹ London und Paris 1798–1815, 15/1805, S. 154.

zwar explizit, dass ihr die Erwartungen des Publikums bewusst sind, ignoriert sie aber souverän:

„Von Paris wollte ich Ihnen doch erzählen; von Paris wollten Sie ja doch auch wohl hören? Es ließe sich viel schönes und witziges darüber sagen, das haben aber schon andere gethan, und ich bin nicht in der Stimmung und habe nicht die Fähigkeit und frohe Laune, die zu solchen Anschauungen und zur reizenden Darstellung derselben gehört“ (S. 35).

Einige Zeilen später wird die Verfasserin sogar noch deutlicher: „Erwarten Sie in diesem Briefe, noch in diesem Buche nichts von mir, was Ihnen einen Begriff von diesem Leben und Treiben giebt“ (S. 36). Gesagt, getan ... Der Text geht seinen autistischen Gang weiter, sorgfältig an den Erwartungen des Lesers vorbei: „Sommerabende auf dem Lande“, „Die Abtei Saint-Denis“, „Juniusmorgen im Thal Montmorency“, „Der ländliche Ball“, „Das Bad im Flusse“, so heißt die Kette der nachfolgenden Abschnitte von *Leben und Kunst*. Ein seltsames Buch über Paris eben – bis endlich im Kapitel VII., nach fast hundert Seiten in der Originalausgabe, die Kunst und die Sammlungen der französischen Hauptstadt ihren Einzug ins Buch halten.

Was steckt hinter dieser so dezidierten Ausblendung des Titelmotivs? Keine „frohe Laune“, so begründet Chézy ihr programmatisches Desinteresse für das schillernde Pariser Leben. Ausgerechnet sie, die sie sich ja durch die Beweglichkeit ihres Blickes und ihren uneingeschränkten Enthusiasmus einen Namen als Autorin gemacht hatte, gab hier an, sich vom fröhlich-feuilletonistischen Diktum der Zeit befreien zu wollen. Vielleicht trugen ihre mitunter schwierigen Lebensumstände in Paris, ja suizidäre Gedanken (vgl. S. 611) dazu bei, die Stimmung der jungen Frau zu drücken. Vielleicht hatten deutsche Rezensionen ihrer *Französischen Miscellen* sie dazu bewogen, ihr literarisches *image* verändern zu wollen: „Die Herausgeberin“, so hatte es ja im Februar 1804 in der vielgelesenen *Jenaer allgemeinen Literatur-Zeitung* geheißen, „lässt sich meist über Theater, Kunstaussstellungen, Sitzungen von literarischen Gesellschaften auf ihre leichte weibliche Weise aus, die überall einen Anstrich von leichtaufwallendem Enthusiasmus hat“.¹⁰ Mit diesem nicht sonderlich großzügigen Urteil des erfahrenen Publizisten Reichardt wurde die doch noch so junge Autorin in eine leicht hysterische Ecke gedrängt. Und ein paar Wochen später kündigte Chézy in einem Brief an ihren Berliner Freund Adalbert von Chamisso an, in Zukunft etwas „weniger schlechtes“ als die

¹⁰ „Vermischte Schriften“, in: *Jenaische allgemeine Literatur-Zeitung*, 44/1804, Sp. 348–352, hier Sp. 350.

Miscellen machen zu wollen („quelque chose de moins mal“) und bereits an einem Werke höheren Niveaus („un ouvrage d'un genre plus relevé“) zu arbeiten.¹¹

Besser aber als durch schwer nachprüfbare psychologische Zustände oder eine seismographische Reaktion auf diese Kritik, lässt sich Chézys demonstratives Ignorieren der Pariser *Laterna magica* durch ein tiefes Bedürfnis der Publizistik ihrer Zeit erklären: Um 1800 nämlich wurden immer mehr ernsthafte Stimmen laut, die sich nach Dauerhaftigkeit und Stabilität sehnten und solcher aufgeregt, in der Berichterstattung omnipräsenten Kategorien wie Flüchtigkeit, Wandelbarkeit und Tempo müde waren. „Je mehr das beschränkte Interesse der Gegenwart die Gemüter in Spannung setzt, einengt und unterjocht, desto dringender wird das Bedürfnis, durch ein allgemeines und höheres Interesse an dem, was rein menschlich und über allen Einfluß der Zeiten erhaben ist, sie wieder in Freiheit zu setzen und die politisch geteilte Welt unter der Fahne der Wahrheit und Schönheit wieder zu vereinigen“, hatte Schiller bereits 1794 diagnostiziert.¹² Schon lange vor dem Erscheinen von *Leben und Kunst* war auch Konsens, dass man gerade in der Parisliteratur über Politik zu schweigen habe: „Um politische und Regierungssachen muß man sich hier gar nicht bekümmern, wenn man Paris ohne Ärger von seiner interessanten und unerschöpflich-reichen Seite genießen will“, hatte der erwähnte Reichardt 1802 zu Beginn seiner *Vertrauten Briefe* empfohlen.¹³ Mit ihrer schlechten Laune ging Chézy allerdings einen Schritt weiter: Sie verbot sich und ihrem Leser nicht nur politische Themen; sie gab darüber hinaus unmissverständlich an, überhaupt alles, was mit dem „Gähren und Brausen“ der Hauptstadt zu tun haben könnte, also alles, was bis dahin die Parisliteratur ausgemacht hatte, systematisch zu negieren: „Was ich in Paris anschau und festhalte, sind nicht die Kamäleons-gestalten der schönen Welt und der Mode“ (S. 35 f.). Einige konkrete soziale Bilder werden zwar trotzdem im Buch aufgenommen, dienen aber vor allem der moralischen Kritik.

¹¹ Helmina von Chézy an Adalbert von Chamisso, Paris, 7. Mai 1804, abgedruckt in Julius Petersen u. Helmuth Rogge (Hg.): *Adalbert von Chamisso und Helmina von Chézy. Bruchstücke ihres Briefwechsels, Mitteilungen aus dem Literaturarchiv in Berlin*, Berlin, Literaturarchiv-Gesellschaft, Bd. 19, 1924, S. 12 f.

¹² Friedrich Schiller, *Ankündigung der Horen*, Dezember 1794, zitiert nach Osterkamp 2007, S. 65 f.

¹³ Johann Friedrich Reichardt, *Vertraute Briefe aus Paris, geschrieben in den Jahren 1802 und 1803*, 3 Bde., Hamburg 1805 (2. Aufl.), Bd. 1, S. 323.

Keine „Kamäleongestalten“, keine Aktualität, kein Zeitgeist. Aber auch, und da wagt die jugendliche Chézy einen weiteren verwegenen Schritt über die Konventionen hinweg: kein städtischer Raum, keine Wiedergabe urbaner Dreidimensionalität, keine suggestive Erzeugung eines wie auch immer gearteten Dekors. Denn auch in den langen Kapiteln über den Louvre, über die Nationalbibliothek, über die verschiedenen Privatsammlungen, Kunstaussstellungen und Museen, die sie ausführlich beschreibt, verliert Chézy kein Wort über die Gebäude, ihre Platzierung in der Stadt oder ihre Zugänglichkeit. In seinen Gemäldebeschreibungen für *Europa*, die ja parallel zu *Leben und Kunst* entstanden, berücksichtigt Friedrich Schlegel wenigstens ansatzweise die räumliche Situation des Louvre: „Durch eine kleine Seitenthür geht man ein zu der Versammlung der schönsten Gemälde, die vor kurzem noch den mütterlichen Boden Italiens zierten. Man steigt eine Treppe hinan, und tritt dann zuerst in einen runden, von oben vortrefflich erleuchteten, Saal“;¹⁴ auch Jacob Grimm, der zeitgleich mit Chézy in der Handschriftenabteilung der Pariser Nationalbibliothek forschte, vergisst trotz seiner konzentrierten Objektnähe nicht, das Gebäude selbst wahrzunehmen: „Alle Tage außer Sonntag von 10-2 auf der Bibliothek, ein sehr langes Gebäude, an Anzahl der Bände mag sie wohl mit der Göttinger gleichstehen, die sie indeß an Plan, Einrichtung und Ordnung weit übertrifft“;¹⁵ August von Kotzebue schließlich, der in seinen *Erinnerungen aus Paris* die selben Stationen wie Chézy abschreitet, auch zur gleichen Zeit, nimmt seine fiktive Leserin an die Hand und lädt sie geschickt zu einem Stadtspaziergang ein: „Ich bitte mir Ihren Arm aus! – Wozu? – Um bei dem schönen Herbstwetter einen Spaziergang durch die Straßen von Paris zu machen“.¹⁶ Von alledem tut Chézy nichts. Sie schweigt über die Topographie der Stadt und die Räumlichkeit der Sammlungen. Sie überquert mit ihrem Leser keine Straße, keine Brücke, keinen Platz um den Louvre zu erreichen; sie geht keine Treppe hoch zur Grande Galerie; und sie setzt sich an keinen Tisch in der Handschriftenabteilung. Diese Missachtung des Raumes ist offensichtlich Programm. Sie fällt in *Leben und Kunst* umso mehr auf, als Chézy *erstens* in all ihren bisherigen Parisberichten immer sehr genaue, kostbare Auskünfte über die räumliche Situation der von ihr beschriebenen Orte erteilt hatte – das wird besonders deutlich, wenn man zum Beispiel ihre Schilderung der Ge-

¹⁴ Schlegel KFSa, I–IV, S. 10.

¹⁵ Jacob an Wilhelm Grimm, Paris, 1. März 1805, in: Rölleke 2001 (wie Fn. 1), S. 39.

¹⁶ Kotzebue 1804, S. 70.

mäldegalerie von Lucien Bonaparte in den *Französischen Miscellen* mit dem entsprechenden Kapitel von *Leben und Kunst* vergleicht: einmalige Informationen über Beleuchtung, Möbelausstattung, Wandbespannung der kurzlebigen Einrichtung auf der einen Seite, fast ausschließliche Konzentration auf die ausgestellten Gemälde auf der anderen; *zweitens* weil Chézy nicht müde wird, sobald sie mit ihrem Leser die Stadt verlässt, Landschaften, Gärten und Wälder mit sicherem Wortgespür räumlich zu charakterisieren. So heißt es gleich zu Beginn von *Leben und Kunst* über den Garten von Malmaison: „Der helle Bach schlängelt sich zwischen der Waldung durch anmuthige Hügel und Ebenen. Die malerischen Baumgruppen auf den Rasen verstreut, das frische Wiesengrün, das den Blick durch die Schlangengänge in die Ferne lockt. – Mehr als einmal rief ich ihnen zu: *care selve beati!* Es ist als wäre der ganze Garten belebt von einem Hauche süßer Liebe; keine Stelle, die nicht zum Herzen spräche!“ (S. 11). Fast möchte man an dieser Stelle eingreifen und der jungen Frau zurufen: Du musst Dein Leben ändern!

„Ansichten eines unbefangenen Gemüths“

Denn offensichtlich ist es nicht das Urbane, was Chézy in Paris zu erfassen sucht, sondern, so unangebracht es auch klingen mag: das Ländliche. Das Ländliche in Paris, das Ländliche in der damals zweitgrößten, dichtesten Stadt Europas, das lieblich Ländliche. Ist das nicht ein paradoxes Bedürfnis? Ganz verständlich wird die selbstaufgelegte Ereignis- und Raumlosigkeit von Chézys Parisbeschreibung und ihre Sehnsucht nach ländlicher Idylle in der Tat erst, wenn man sie als konstitutive Teile eines ganzheitlichen Lebensentwurfs, ja eines Glaubensbekenntnisses der Verfasserin ernst nimmt. „Was ich in Paris anschau und festhalte, sind nicht die Kamäleonsgestalten der schönen Welt und der Mode“, hatte sie ja behauptet, „sondern das, was der Freund der ächten Kunst und der ächten Natur anziehend findet“ (S. 35 f.). Die Sehnsucht nach Kunst und Natur, Echtheit und Wahrhaftigkeit, nach ewigkeitstauglichen Werten in einer Stadt, die genau wegen des Gegenteils zum Faszinosum einer ganzen Generation geworden war: das ist also, was Chézy in Paris trieb und womit sie auch, wenn auch nur leise, religiöse Sehnsüchte und christliche Spiritualität assoziierte. Vor diesem Hintergrund verwundert es nicht, wenn Chézy ausgerechnet in ihrem so gewichtigen Buch über Paris die These zu formulieren wagt, dass der Standort Paris im Grunde keine tiefere Bedeutung für die

Realisierung ihres zeitlosen, raumlosen, tiefsinnigen Vorhabens hat. Paris, schreibt die Autorin sinngemäß, spielt keine Rolle, stört sie allerdings auch nicht. Denn:

„Wer mit Glauben und Liebe in die Welt hineinschaut, dem kann es leicht in Paris so zu Muthe seyn, wie in Teutschland, oder in Italien oder in Griechenland; zumal da Italien hier in Kunstwerken lebt, und da auch die Natur den umliegenden Gegenden der großen Stadt günstig gewesen. Über die ungünstigen Gestalten sieht man weg, und wenn sie nicht allzu widrig sind, ergötzen sie als Kontrast“ (S. 36).

Paris als Kontrastmittel, die Kunst und die Natur als hohes Credo und als literarisches Rezept, eine neue Ernsthaftigkeit auf der Fahne: das sind die romantischen Züge, die *Leben und Kunst* kennzeichnen und in den Augen der verpflanzten Berlinerin als gute Tochter ihrer Zeit besonders „teutsch“ erscheinen. Hier wird die Vermittlerin für einen Augenblick übrigens zur Verwalterin eines allgemeinen Klischeeguts: „Es kann Ihnen nicht unbekannt seyn, wie rauschend und rasch alles in Paris zugeht [...], so daß man nichts ruhig festhalten kann, wenn man mit den Blicken dies unaufhörliche Treiben verfolgen will. Es gehört dazu die einem teutschen Gemüthe nicht eigene, und den Franzosen angeborene Beweglichkeit“ (S. 36). Die Diagnose bedarf keines langen Kommentars: Chézy kommt, ausgerechnet im bewegten Paris, zu einer Definition ihrer vermeintlichen geistlichen deutschen Spezifität; wie genau gleichzeitig auch Friedrich Schlegel, ebenfalls in Paris – und nicht in Köln oder Berlin – zu seinem folgenreichen Entwurf der deutschen romantischen Ästhetik kommt. Dass allerdings Paris, anders als Chézy suggeriert, kein zufälliger Standort für das Aufkommen solcher Erkenntnisse um 1800 war, beweist nicht zuletzt ihr Buch selbst.

Enthüllen – die öffentliche Teilhabe an Wissen und Kunst

Chézy sucht. Warum sie sucht? Weil „Spähen“, „Finden“ und „Enthüllen“, das erklärt sie bereits in den ersten Zeilen ihrer Widmung an Denon, sie mit „Lust und Muth“ erfüllen. Was sie neben der Natur sucht? „Schätze der Kunst“ im weitesten Sinne des Wortes. Wo sie sucht, wenn sie nicht gerade in den umliegenden Gegenden von Paris verweilt? Vor allem in den zwei größten öffentlichen Institutionen der französischen Hauptstadt: dem Louvre und der Nationalbibliothek, denen Chézy insgesamt 350 Seiten der Originalausgabe von *Leben und Kunst* widmet, also genau die Hälfte des Buches. Mehr als die Stadt Paris an sich bilden also der Forschungsdrang und die Trouvail-

len der jungen Berlinerin das eigentliche Motiv von *Leben und Kunst*. Anders gesagt: Auch wenn Chézy keine theoretische Reflexion über die neuen Formen und Funktionen der öffentlichen Sichtbarkeit von Kunst und Wissen in der französischen Hauptstadt liefert, demonstriert ihr Buch auf eklatante Weise, welche Aneignungsstrategien, -praktiken und -gelüste die im Empire praktizierte Ethik des freien Umgangs mit kulturellen Ressourcen auszulösen in der Lage war, und zwar unabhängig davon, ob die Benutzer Franzosen waren oder nicht. Chézy schweigt zwar weitestgehend über die Institutionen selbst, die Besucher, die kulturpolitischen Absichten des Staates. Aber sie lebt mit ihrem Buch dem Leser und der Nachwelt vor, wie sich Paris um 1800 als Hauptstadt eines neuen öffentlichen, zirkulierenden, sichtbaren Wissens fruchtbar machen ließ.

Es würde zu weit führen, an dieser Stelle detailliert auf die ideen-, geschmacks-, literatur- und kunstwissenschaftlichen Implikationen von Chézys zahlreichen Trouvaillen und Enthüllungen einzugehen. Die ausführlichen Kommentare der vorliegenden Edition (ab S. 415) erfüllen diese Aufgabe. Sie skizzieren das kulturhistorische Koordinatensystem, in dem sich das verorten lässt, was Chézy in Paris bewegt: Raffael, das Mittelalter, der Orient, die jungen französischen Maler ihrer Generation, die angewandten Künste, Maria Stuart – um nur einige Beispiele ihrer oszillierenden, in vielen Fällen pionierartigen Interessenlage zu nennen. Vielleicht ist es aber nicht überflüssig, die konkreten Formen und Strategien, ja die Ästhetik von Chézys Aneignungs- und Vermittlungspraxis zu charakterisieren.

1. Breitbandsuche: Chézys Freude gilt dem Enthüllen von Unbekanntem. Dementsprechend sucht sie breit. Sie begnügt sich nicht mit den obligatorischen Stationen einer jeden Bildungsreise durch Paris, ignoriert sie teilweise auffällig: Das berühmte Naturkundemuseum im Jardin des Plantes und die sensationelle Antikensammlung im Louvre (abgesehen von der lesenswerten Geschichte einer verrückt gewordenen Apoll-Verehrerin, ab S. 377) glänzen in *Leben und Kunst* durch Abwesenheit. Umso lustvoller und ausdauernder beschreibt Chézy diejenigen Abteilungen öffentlicher Sammlungen, die sonst in kaum einem anderen Bericht der Zeit (auch nicht in französischen) vorkommen. Im Musée Napoléon berücksichtigt sie nicht nur die Gemälde der Grande Galerie sondern auch die im selten besuchten Zeichnungssaal präsentierten Werke; in der Nationalbibliothek benutzt sie nicht nur die Handschriftenabteilung sondern auch das druckgrafische und das Medaillenkabinett; sie bringt nicht nur Stunden vor den neuesten Produkten der französi-

schen Malerschule im Salon von 1804 sondern auch vor nützlichen Erzeugnisse angewandter Kunst in der Industrieausstellung von 1806, etc. etc. Es ist dieselbe Logik, die sie übrigens dazu führt, sich und ihrem Leser den Zugang zu privaten oder der Öffentlichkeit noch nicht zugänglichen Sammlungen zu erarbeiten: Die Beschreibung der Schlosseinrichtung und der Kunstsammlung von Joséphine Bonaparte in Malmaison ist eine der ausführlichsten unter nur neun bisher bekannten zeitgenössischen Schilderungen (vgl. S. 423), die Deskription der Sammlung von Lucien Bonaparte eine unter nur vier bekannten (alle deutsch!),¹⁷ die des Architekturmuseums von Leon Dufourny nach heutigem Kenntnisstand sogar die einzige ihrer Art, etc.

2. Netzwerkbasierte Wissenskommunikation: Suchen, finden und enthüllen setzen Kenntnisse voraus, über welche Chézy, das thematisiert sie an vielen Stellen in *Leben und Kunst*, nicht immer zu verfügen glaubt. Ihre Unsicherheit mag der rhetorische Ausdruck einer jugendlichen Koketterie sein. Sie hängt möglicherweise mit der geschlechtsspezifischen Ausbildung zusammen, die der jungen Frau in Berlin zuteil wurde oder überhaupt mit dem Berliner Erfahrungsraum, den sie nun verlassen hatte: Anders als etwa Wien, Dresden, München oder Kassel besaß Berlin um 1800 kein öffentliches Museum, in dem Chézy ihren Blick und ihren kunsthistorischen Verstand hätte schulen können und die Parisreise war wohl die erste große Reise der jungen Frau. Wie dem auch sei, sie entschuldigt sich gleich an der Schwelle zu *Leben und Kunst* für ihr unscharfes Wissen („und konnt ich gleich mehr ahnden als verstehen ...“, S. 5), erhebt aus der Not heraus ihre Unschärfe zur Methode, versucht aber gleichzeitig ihre Defizite mit Hilfe der Pariser Infrastruktur systematisch zu kompensieren. Sie liest und exzerpiert viel in der Bibliothek. Sie nutzt die von den Museen herausgegebenen Kataloge und Verzeichnisse. Sie besucht die Sammlungen extrem oft und schöpft Sicherheit im Wiederholungsprozess. Das macht sie der Adressatin ihres Kapitels über das Musée Napoléon ganz deutlich: „Du [wirst] begreifen, wie ich jeden Tag hier einige Stunden seit Jahren zubringe, und die Gallerie mir täglich lieber wird, statt mir alltäglich zu werden. Es ist dem also mit allem Schönen was man verstehen kann, es wird einem vertraut und zum Freunde, der einem immer noch etwas neues und liebes zu sagen hat, wie lange man ihn auch schon kennt“ (S. 141). Darüber hinaus erarbeitet sie

¹⁷ Vgl. Edelein-Badie 1997, S. 35 f.

- sich wichtige Erkenntnisse im Dialog mit Dritten, macht intensiven Gebrauch von der Bereitschaft befreundeter oder angestellter Konservatoren, sie zu beraten, und zögert nicht, unter ihrem eigenen Namen ganze „mitgetheilte“ Abhandlungen befreundeter Gelehrter zu veröffentlichen. Zwar ist diese Logik des geteilten Wissens, des fruchtbaren Austauschs zwischen dem Inneren der Institutionen und der Außenwelt, die Lust am Zirkulierenlassen von Erkenntnissen und Funden ein Merkmal, das schon seit Jahrzehnten die gelehrte Soziabilität und Kommunikationsstruktur in Europa prägte. Jetzt aber, im kulturevolutionierten Frankreichs, hatte sie eine bedenkenlose Selbstverständlichkeit erfahren, auch für nicht professionelle Denker. In Paris wurde jedem gegeben, was er verlangte, selbst wenn er ein zwanzigjähriges ausländisches Mädchen war. Und dem zwanzigjährigen Mädchen wiederum war sehr daran gelegen, alle Fundstücke, die es an den Tag legte, sofort mitzuteilen, sichtbar zu machen, zu publizieren.
3. Teilhaben lassen: Was Chézy an wissenschaftlichen und ästhetischen Impulsen in Paris erhält, das gibt sie sogleich, kaum verarbeitet, ihrem deutschen Leser weiter. Es ist bezeichnend, dass neben der Beschreibung von Wissensstätten und Sammlungszusammenhängen und neben eigenen Dichtungen auch Gedichte und Textauszüge alter Autoren (die Entdeckungen Chézys) wie lauter Trophäen dem deutschen Publikum präsentiert werden. Das vielleicht verblüffendste Beispiel für diese Freude am Entdecken einerseits und für eine Ethik des Mitteilens andererseits stellt sicherlich Chézys Entdeckung in der Nationalbibliothek, und ihre Veröffentlichung in *Leben und Kunst*, der ersten handschriftlichen Skizze Winckelmanns zum Apoll vom Belvedere dar. Diese Skizze war bekanntlich zusammen mit dem Nachlass Winckelmanns im Zuge der Revolution von Rom nach Paris gebracht worden und lag seit einigen Jahren unbenutzt im Handschriftensaal der Bibliothek, als sie von Chézy entdeckt und von ihr als erster überhaupt publiziert wurde (vgl. S. 649). Aber auch hier macht sie es ihrem Leser schwer – und schön. Sie versteckt das herrliche Fundstück an einem vollkommen abwegigen Ort in ihrem gewaltigen Buch, in einem „Poesien nach alten Gallischen Versen“ betitelten Kapitel, so dass der Leser, falls er es liest, von der gleichen Entdeckerfreude wie vorher Chézy in der Bibliothek ergriffen wird. Und Winckelmanns berühmte Worte gewinnen unversehens ein neues Leben: „Mit Verehrung schien sich meine Brust zu erweitern und aufzuschwellen ...“ (S. 319).

Spätestens hier wird deutlich: *Leben und Kunst*, dieses merkwürdige Buch, ist mehr als nur ein geeignetes Untersuchungsfeld für ideengeschichtliche Rekonstruktionen: Trotz des Handicaps des deutschen Idioms und so paradox es auch klingen mag, zählt Chézys Buch zu den sehr wenigen Quellen, die es überhaupt ermöglichen, das bis heute wenig erforschte sammlungs- und wissensgeschichtliche Gesicht der Stadt Paris zu Beginn des 19. Jahrhunderts, wenn auch nur partiell, so doch präzise zu beleuchten. Hier bringt die Perspektive der Außenstehenden eine dokumentarische Schärfe mit sich, die in keinem anderen französischen Bericht der Zeit anzutreffen ist. „Mit einer reisenden deutschen Dame“, so erinnert sich Chézy im Kapitel über die ersten Wochen ihres Pariser Aufenthaltes, „lernte ich besser die Lustbarkeiten und Merkwürdigkeiten von Paris kennen, als mir sie Franzosen selbst gezeigt hätten, denn der Pariser ist zu gleichgültig gegen das, was ihm so nahe liegt“ (S. 227). Der Blick von Außen als heuristisches Werkzeug: Genau dies verleiht *Leben und Kunst*, auch 200 Jahre nach seinem Erscheinen, seinen unerhörten dokumentarischen Reiz und seine historiographische Aktualität.

Bénédicte Savoy